ALTENGLISCHE MEISTER




EX
LIBRIS
NIKA PEVSNER

KUNST DER GEGENWART

ERSTER JAHRGANG

BAND IV: ALTENGLISCHE MEISTER

KUNST DER GEGENWART

Der erſte Jahrgang beſteht aus:

LOVIS CORINTH. Text von Rudolf Klein
WILLIAM HOGARTH. Text von Edward Hutton
E. M. DEGAS. Text von Georges Grappe
ALTENGLISCHE MEISTER. (Berliner Ausſtellung älterer engliſcher Kunſt 1908). Text von Fritz Stahl
FRITZ BÖHLE. Text von Rudolf Klein
EUGÈNE DELACROIX. Text von Camille Mauclair

Die Bände der „Kunſt der Gegenwart“ werden in Bütten à Mark 5.— und in Leinen :::: gebunden à Mark 6.50 ausgegeben ::::

Bei Abonnement auf 3 Bände

ermäßigt ſich der Preis auf Mark 4.50, bezw. à Mark 6.—

Bei Abonnement auf 6 Bände

tritt eine weitere Ermäßigung auf Mk. 4.— reſp. Mk. 5.50 ein

Außerdem werden von jedem Bande 200 numerierte Exemplare zum Preiſe von à M. 20.— hergeſtellt: Der Text auf Bütten, die Abbildungen auf extrafeines Mattkunſtdruckpapier und das Ganze in echt Pergament gebunden. Dieſe Exemplare werden von den Künſtlern, ſoweit es Lebende ſind, ſigniert.

ALTENGLISCHE MEISTER



Thomas Gainsborough

Master Jonathan Buttal (The blue boy)

ALTENGLISCHE MEISTER

VON FRITZ STAHL

MIT ZWEI VIERFARBENTAFELN,
DREIUNDVIERZIG MATTKUNST-
DRUCKBILDERN, 5 TONDRUCK-
BILDERN UND ZWEI GRAVUREN



ERSCHIENEN BEI DER VERLAGSANSTALT
FÜR LITTERATUR UND KUNST IN BERLIN



Master Jonathan Buttal (The blue boy)

ALTENGLISCHE MEISTER

VON FRITZ STAHL

MIT ZWEI VIERFARBENTAFELN, DREIUNDVIERZIG MATTKUNST-DRUCKBILDERN, 5 TONDRUCK-BILDERN UND ZWEI GRAVUREN



ERSCHIENEN BEI DER VERLAGSANSTALT FÜR LITTERATUR UND KUNST IN BERLIN

DEN EINBAND DES WERKES ZEICHNETE WILLY BELLING, DAS VERLAGSZEICHEN AUF DEM TITELBLATT HANS BASTANIER. DER DRUCK DES TEXTES WURDE BESORGT VON MARTIN LUTHER IN ERFURT, DER BILDER VON F. BRUCKMANN IN MÜNCHEN UND ERNST HEDRICH NACHF. IN LEIPZIG. DIE ERSTEN ZWEIHUNDERT EXEMPLARE WURDEN AUF HANDGESCHÖPFTEM BÜTTENPAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF MATTKUNSTDRUCKPAPIER — GEDRUCKT. DIESE EXEMPLARE WURDEN IN ECHT-PERGAMENT VON H. FIKENTSCHER IN LEIPZIG GEBUNDEN

ie Entwicklung der Kunſt verfolgen, das heißt nicht nur durch die Jahrhunderte ſchreiten, ſondern auch von Land zu Land wandern. Denn die Völker haben einander als Träger der Kunſt abgelöſt. Wie bei jenem Feſte in Rom nicht derſelbe Läufer das heilige Feuer von ſeinem Herde bis an das ferne Ziel brachte, ſondern einer nach dem andern mit friſcher Kraft eintrat und die Flamme von der heruntergebrannten Fackel des ermüdeten Genossen auf ſeine neue übernahm.

Freilich haben in jeder Epoche alle Kulturnationen ihre Kunſt gehabt. Aber es iſt immer nur eine geweſen, die die Kunſt der Zeit geſchaffen hat, die neue Kunſt, auf die allein es bei der weltgeſchichtlichen Betrachtung ankommt. Jedes Volk iſt begrenzt in ſeiner Art und ſeiner ſchöpferiſchen Kraft. Hat es alles, was in ihm lebt, hergegeben, ſo tritt ein friſches an ſeine Stelle, deſſen Eigenart neue Möglichkeiten ſieht, und deſſen Kraft geſpart iſt, ſie zu verwirklichen. Die anderen Völker folgen ihm dann nach, offenbar, weil dieſes Neue, das es bringt, auch ihre Sehnſucht erfüllt, weil es in der Linie der allgemeinen Entwicklung liegt, die ſo geheimnisvoll alle Menſchen einer Zeit verbindet. Man kann auch ſo ſagen: die Forderung der Epoche wird international empfunden, aber es iſt immer nur eine Nation, die prädeſtiniert iſt, ſie zu erfüllen.

Im achtzehnten Jahrhundert ſind die Engländer die prädeſtinierte Nation geweſen. Es war die Zeit einer großen Weltenwende; es handelte ſich nicht nur um eine Wandlung, wie ſie faſt jede Generation verlangt, ſondern eine neue Menſchheit wollte werden, die moderne; alle Formen des Lebens und der Kunſt mußten von Grund auf erneuert werden. Die Kultur des Kontinents, von Frankreich beherrſcht, war reich und ſchön, aber ſie war unfruchtbar, ein Ende; was die Zukunft verlangte, konnte damals nur England geben.

Welche Eigenſchaften die Engländer dazu befähigten, in dieſem kritiſchen Augenblick der Geſchichte Träger der Kunſt zu werden, und warum ſie, und nur ſie, dieſe Eigenſchaften beſaßen, das muß betrachtet werden, wenn man Weſen und Wert ihrer Kunſt recht verſtehen will.

Es ſind natürlich die Schwächen der herrſchenden Kunſt, die die Sehnſucht nach einer neuen erwecken. Und ſo müſſen wir in jedem

Falle der Erneuerung der Kunſt zuerſt fragen, was der alten und ihren Trägern fehlte. Bei dem engen Zuſammenhang, der die Kunſt mit dem geſamten Leben eines Volkes verbindet, iſt es dabei notwendig, über ihre Grenzen hinauszugreifen.

Frankreich war eine abſolute Monarchie, in der es keine Macht und kein Recht gab außer des Königs. Sein Hof war der Mittelpunkt alles politiſchen Lebens der ganzen Nation, und ſo mußte er auch der Mittelpunkt ihres kulturellen Lebens werden. Er zog den Adel von ſeinen Sitzen im Lande an eine Stelle zuſammen und ſchuf dadurch eine Geſellſchaft, die von der Natur und von dem Leben der anderen Menſchen ſich immer weiter trennte. Dieſe Geſellſchaft verfeinerte ſich von Generation zu Generation und je feiner ſie wurde, deſto ſchwächer wurde ſie auch.

Im Rokoko war dieſe Entwicklung vollendet. Die Taille eingeſchnürt, die künſtlich friſierten Haare gepudert, die Füße in Schuhen mit hohen Steckeln, waren ſeine Menſchen dreifach gehindert, ſich frei zu bewegen, und der Tanzmeiſter, ihr wichtigſter und oft genug einziger Erzieher, mußte ihnen helfen, aus der Not der gezwungenen Haltung und der gezwungenen Bewegung die Tugend einer ſehr reizenden puppenhaften Grazie zu machen. Man braucht ſie nur anzuſehen, um die Schwäche ihres Körpers und ihrer Seele zu fühlen und zu begreifen, daß ſie alles fürchten und fliehen mußten, was ſtark und ernſt und natürlich iſt. Leidenſchaft? Unmöglich: ſie macht heftige und häßliche Geberden. Sie ſind nur lüſtern und die Liebe iſt ihnen ein raffiniertes Geſellſchaftsſpiel, das wichtigſte, das faſt das Leben ausfüllt. Ehe? Ja, eine notwendige Inſtitution, aber ſie darf nicht genieren. Es iſt ſchlechter Ton, wenn der Mann im Salon ſeiner Frau zu treffen iſt, und für Kinder, die ſein müſſen, iſt in ihrem Leben kein Platz. Die Familie iſt aufgehoben. Natur? Aber die wirkliche iſt wild und unſchön, und von Tieren bewohnt, die in ſchmutzigen Hütten leben, und die man Bauern nennt. Wenn ihr Herz ſie dazu treibt, gehen ſie in den wohl zugeſtutzten, regelmäßigen Park und agieren Schäfer und Schäferin. — Kurz, ſie haben kein Verhältnis zu der wirklichen Natur und zum wirklichen Leben, alles Menschliche ist ihnen fremd geworden. Sie können nur in Salons, Boudoirs und



Sir Joshua Reynolds — MANSELL & Co., LONDON

GEORGINA, DUCHESSE DE DEVONSHIRE ET SON ENFANT — GEORGINA, HERZOGIN VON DEVONSHIRE MIT IHREM KIND — GEORGINA, DUCHESS OF DEVONSHIRE, AND HER CHILD



Thomas Gainsborough

PORTRAIT DE LUI-MÊME — SELBSTBILDNIS — PORTRAIT OF HIMSELF

BY PERMISSION OF THE ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDON



Thomas Gainsborough

MISS SPARROW

BY PERMISSION OF MESSRS. GOODEN AND FOX, LONDON



George Romney — BY PERMISSION OF LORD BURTON

LORD BURGHERSH



William Turner — MANSELL & Co., LONDON

ULYSSES RAILLANT POLYPHÈME

ODYSSEUS MACHT SICH ÜBER POLYPHEM LUSTIG

ULYSSES DERIDING POLYPHEMUS

Parks ein Lebensſpiel treiben, das ebenſo frivol wie graziös iſt. Aller Lebensernſt iſt bis auf den letzten Reſt ausgeſchaltet.

Und ſo wenig wie in ihrem Leben, konnten ſie in der Kunſt irgend etwas dulden, was ſtark und ernſt und natürlich iſt. Ihrem tändelnden Treiben den rechten Schauplatz zu ſchaffen, löſte der Dekorateur alle Maſſen und Formen in ein launenhaftes und leichtes Schnörkelweſen auf, das keine gerade Linie, keine Ecke und keine Symmetrie kannte. Matte und lichte Farben herrſchten allein. Weiche Polſter, auf wohlausgedachte Geſtelle gebracht, trugen die zarten Körper. Die Malerei hatte keinen anderen Inhalt als dieſes Leben, da die Menſchen nichts kannten, nichts träumten, nichts hofften, was außer ihm lag. So war ſie ihm gleich in ſeinen Reizen und ſeinen Mängeln: ein allercharmanteſtes Spiel, einzig in ſeiner Art durch die Jahrhunderte hin, ſchmeichelnd in den zarten Tönen und den ausdrucksvollen feinen Linien, glorios durch die ſchwebende Leichtigkeit des Pinſelſtriches, aber durchaus unfähig, Menſchen und Dinge zu geben, die nicht zu dieſem Leben gehörten oder die Natur in ihrer Wahrheit zu erfaſſen.

Gerade wenn man das Rokoko als eine letzte Verfeinerung würdigt, ſpricht man ihm vom geſchichtlichen Standpunkt aus zugleich das Urteil. Eine letzte Verfeinerung, das heißt eben: keiner Entwicklung mehr fähig, das heißt: ein Ende. Die künſtleriſchen Blüten, die es trieb, waren von neuer, ganz eigener Schönheit, aber ſie waren taub und konnten keinen Samen mehr für eine neue Saat reifen.

Und ſeine Menſchen hatten in ihrer ausfüllenden Freude an ihrer Gegenwart und Art auch den Sinn für die andersartige Kunſt der Vergangenheit verloren und weder in ihrer Empfindung noch in ihren Räumen für ſie Platz gehabt. So daß auch eine Erneuerung durch ein Zurückgreifen auf ſtärkere und keimfähige Kunſt ausgeſchloſſen war.

Alle anderen Höfe des Kontinents ahmten den franzöſiſchen nach und trieben dasſelbe Leben und dieſelbe Kunſt, wenn auch freilich oft in plumper Weiſe und nirgends mit demſelben Aufgebot von Grazie und Talent.

Im Bürgertum wuchs überall, auch in Frankreich, ein immer ſtärkerer Haß gegen dieſes ganze Weſen auf, ein Haß, der ſchließlich nach Ver-

nichtung ſchrie. Mit ſchmerzlicher Sehnſucht ſtrebte das junge Geſchlecht nach einer neuen Zeit, nach Freiheit, Natur und ſtarker Menſchlichkeit.

Aber was konnte dieſes Bürgertum anders als träumen und hoffen und geiſtig vorbereiten?!

Es gab nur ein Land, in dem es Macht und Einfluß beſaß, und ſchaffen konnte und ſchuf. Nach dieſem Lande ſandten denn auch die Sehnſüchtigen aller anderen Völker in allen Dingen, für die ſie Rat und Vorbild brauchten, alſo eben in allen Dingen, die fragenden Blicke. Und dieſes Land war England, und es hatte auf alle Fragen Antwort zu geben.

England, durch ſeine Lage an der Peripherie Europas und auf einer Inſel vom Kontinent abgeſchnitten, hatte eine eigne Entwicklung gehabt und ſtreng eine eigne Art erhalten. Es verſchloß (und verſchließt) ſich allen fremden Einflüſſen ſpröde oder öffnete (und öffnet) ſich zögernd, und ſicherlich nur ſo weit, wie es ſie aſſimilieren kann. So hatte auch das franzöſiſche Weſen, das ſeit dem ſiebzehnten Jahrhundert die übrige Welt beherrſchte, nicht einzudringen vermocht.

Einen Augenblick ſchien es anders kommen zu ſollen, Karls I. franzöſiſche Frau, die Tochter der Maria Medici und die Schweſter Ludwigs XIII., hat vielleicht politiſche Ideen und ſicher Mode und Geſchmack von Verſailles nach London eingeführt. Aber die Revolution machte ſolchen Einflüſſen ein jähes und furchtbares Ende. Von einem Abſolutismus konnte nun niemals mehr die Rede ſein, und die gentry, auf die ſich Cromwell geſtützt hatte, niemals mehr ihren Einfluß verlieren. Es hat dann wieder Herrſcher gegeben, und der Adel hat bis heute eine wichtige Rolle geſpielt, aber eigentlich den Ton angegeben hat die immer wachſende Mittelſchicht, die man in keinem anderen Lande kennt, und die man alſo auch mit keinem Wort einer anderen Sprache bezeichnen kann. Man kann ſie alſo auch nicht Bürgertum nennen, aber ſie ſteht da, wo bei anderen Völkern das Bürgertum ſteht. Die für uns wichtigſte Eigenſchaft der gentry beſteht darin, daß, ob ihre Mitglieder zu Hofe gehen, ein Amt bekleiden oder Handel treiben, in der Stadt oder im Auslande wohnen müſſen, ihre eigentliche Heimat immer das Land bleibt.

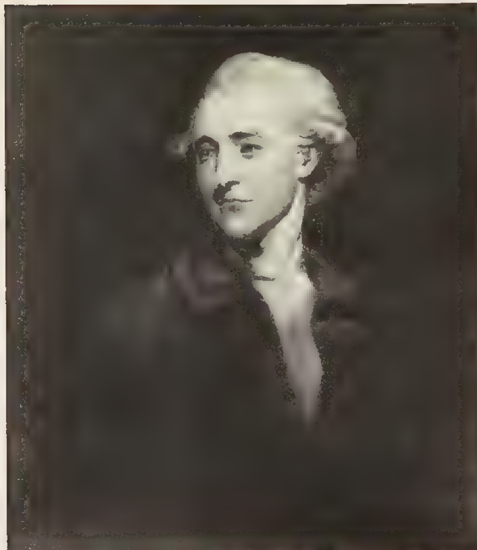
Dieſe Eigenſchaft war es, die eine Entwicklung, wie in Frankreich, unmöglich machte, wenn auch manche Äußerlichkeit des Rokoko eindrang.



John Opie

MANSELL & Co., LONDON

PORTRAIT MRS. GODWIN



Sir Joshua Reynolds — BY PERMISSION OF HENRY J. PFUNGST, LONDON

RICHARD BURKE



Sir Joshua Reynolds — MANSELL & Co., LONDON

MRS. ROBINSON



Thomas Gainsborough — BY PERMISSION OF LORD SWAYTHLING

LA VOITURE DES MOISSONNEURS — DER ERNTEWAGEN — HARVEST CART



Sir Joshua Reynolds

MANSELL & Co., LONDON

MISS BOWLES



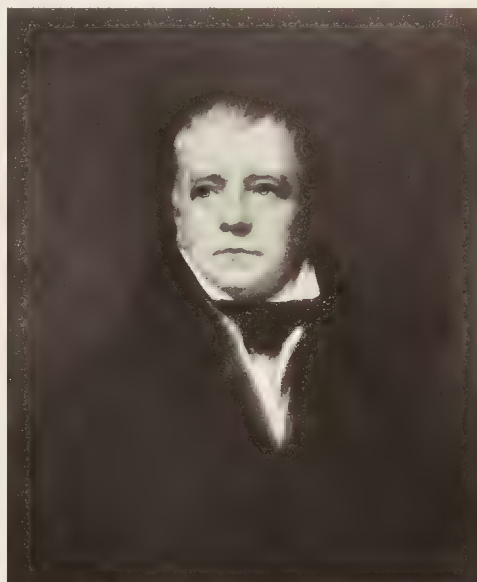
John Constable — MANSELL & Co., LONDON

LA VOITURE À FOIN — DER HEUWAGEN — THE HAY-WAIN



Sir Henry Raeburn — ANNAN & SONS, GLASGOW

MRS. SCOTT MONCRIEFF



Sir Henry Raeburn — ANNAN & SONS, GLASGOW

SIR WALTER SCOTT

Die Träger der englischen Kultur waren zu sehr Freiluftmenschen, um jemals Boudoirmenschen werden zu können. Sie konnten keine Tracht annehmen, die es ihnen unmöglich machte, sich kräftig und natürlich zu bewegen. Sie verloren niemals die Fühlung mit der Natur und die Empfindung für ihre Stimmungen und den Respekt vor der Freiheit des Gewachsenen. Sie lebten nicht immer mit einander, sondern oft und gern unter und mit Menschen aus anderen Ständen und Berufen. Und im Mittelpunkt ihres Lebens stand die Familie und das Kind.

So wahrten hier gesunde Menschen von frischen Sinnen und einfachem menschlichen Gefühl auch die Empfindung für die Kunst der alten Zeiten, die den Rokokopuppen abging. Hatten ihre Vornehmen schon früher solche Kunst aufgesucht und gesammelt, so wurde das jetzt die Angelegenheit aller gentlemen. Der schnell wachsende Reichtum des Landes erlaubte weite Reisen und umfassende Erwerbungen. Sie und nur sie sahen und lernten alles verstehen, was groß und stark und natürlich war. Sie griffen, in Italien für das Altertum gewonnen, über die römische Kunst zur hellenischen zurück, und fügten zu den Holbeins und Van Dycks, die als Ahnenbilder in ihren Häusern hingen, die herrlichsten Werke der Niederländer, Deutschen, Italiener und Holländer hinzu.

Was diese Menschen an eigner Kunst brauchten, das konnte ihnen kein Meister eines anderen Volkes mehr schaffen. Bis dahin hatte es keine englischen Maler gegeben. Wie im Altertum die Römer, so lange die ganze Energie des Volkes der politischen Arbeit gehörte, fremde Künstler herangezogen hatten, so hatten es bis dahin die Engländer gemacht und machen können. Jetzt mußte und konnte die Nation eigene Künstler hervorbringen.

Diese aber waren eben berufen, die Kunst jetzt weiterzuführen, das zu geben, was alle ersehnten, aber nicht mehr geben konnten.

So ist wohl erklärt, warum England an dieser Weltenwende das prädestinierte Volk war, wie es durch sein besonderes Schicksal gerade die Eigenschaften besaß, die dem bisher führenden Volk, den Franzosen des Rokoko, fehlten.

Freilich, wenn wir aus unſerer Zeit in Säle treten, in denen Bilder der Gainsborough, Reynolds, Romney, Raeburn, Conſtable hängen, ſo mag man eher das fühlen, was ſie mit der alten verbindet. Aber man braucht ſich nur einen Augenblick einen Saal der franzöſiſchen Maler des dix-huitième vorzuſtellen, um zu fühlen, wie viel näher uns die Engländer ſtehen. Dort Puppen mit lüſternen Augen in ewigem Liebesſpiel in Sälen ohne Luft und Gärten ohne Leben und Licht, daß einem die Bruſt eng und der Atem knapp wird; hier Menſchen von friſchem Fleiſch und Blut und perſönlichem Weſen, Männer, die kühn, Frauen die warm und gut, Mädchen, die träumeriſch, Kinder, die kindlich blicken; und die Bäume rauſchen, die Luft weht, das Licht ſchimmert. . . . .

Gewiß, es iſt auch etwas vom Rokoko in dieſer adligen Geſellſchaft. Aber es liegt nur hauchleicht auf dem Weſen der Menſchen wie der Puder auf ihren Haaren, deren Farbe und Weichheit trotzdem ihm ſichtbar bleiben.

Für die Aufgaben, die eine neue Zeit ihren Künſtlern ſtellt, reichen die Ausdrucksmittel der älteren niemals aus. Glücklich die Generation, die an eine feſte Tradition anknüpfen kann, die ihr erlaubt, ihr Neues leicht und leiſe in das Beſtehende einfließen zu laſſen und es unmerklich zu wandeln.

Den engliſchen Malern des achtzehnten Jahrhunderts war es nicht ſo gut. Die franzöſiſche Malerei konnte ihnen, ſelbſt wenn ſie ſie gekannt hätten, bei der Gegenſätzlichkeit des ganzen Weltgefühls nichts geben, und in England hatten nach Van Dyck nur ſchwache Epigonen gewirkt, ein Holländer, der in England Sir Peter Lely hieß und mit weniger Talent in demſelben Sinne arbeitete, und ein Deutſcher, Gottfried Kneller, der trockener den Stil franzöſierter Rembrandtſchüler übte. Die Miniaturmalerei, die friſcher und ſelbſtändiger war, iſt wohl dem, was ſie wollten, im Gefühl näher geweſen, aber was nützte ſie ihnen techniſch für das Ölbild in großem Format!

So waren ſie darauf angewieſen, Rat und Hilfe von älterer Kunſt zu holen. Was ſich ihnen von ſolcher darbot, das iſt oben ſchon geſagt worden. Vor allen Dingen und für die wichtigſte Aufgabe, kam Van Dyck in Betracht, der ein Jahrhundert früher den Adel des Landes gemalt



Thomas Gainsborough BRAUN & Co., DORNACH

PROMENADE MATINALE MORGENSPAZIERGANG THE MORNING WALK

1735



George Romney

MANSELL & Co., LONDON

LADY CRAVEN

hatte, und dessen Werke in allen Schlössern und vielen Häusern hingen. Wie wohl Kinder, wenn sie mit den Eltern nicht einverstanden sind, bei den Großeltern Zuflucht suchen, weil sie bei ihnen das Verwandte finden ohne das Gegensätzliche, das jedes neue Geschlecht in dem Wesen dessen fühlt, das es ablösen will, so haben wohl auch die neuen Engländer des achtzehnten Jahrhunderts über die doch ein wenig rokokosierten unmittelbaren Vorfahren zu den Ahnen des siebzehnten Jahrhunderts sich hingezogen gefühlt, die im Vergleich zu diesen herber und, wenn man so sagen darf, reiner englisch waren. Es ist die alte Geschichte — „als der Großvater die Großmutter nahm." Auch darin die ersten modernen Menschen, daß sie sich nicht ganz restlos wohl in der eignen Gegenwart fühlten, näherten sie in romantischer Laune die eigne Tracht auch hier und da ein wenig und bei Gelegenheit auch sehr stark der dieser bevorzugten Zeit an, wenigstens Frauen, Jünglinge und Kinder; im Schnitt und besonders auch in den Farben. Damit war denn ihren Malern der Weg gewiesen und die Stelle in der Tradition gezeigt, an der sie ihren neuen Anfang anknüpfen konnten. Für das Männerbildnis oder überhaupt, wo die Art des Van Dyck nicht die Art der neuen Menschen deckte, standen in dem Kunstvorrat Rubens und wohl auch Rembrandt als Lehrer zur Verfügung, deren Menschen eine Tracht trugen, an die die Uniformen und Röcke dieser Epoche in England in Stoff und Form noch erinnerten. Für die Landschaft konnte man sich vollends an die Meister halten, deren Werke aus der ähnlichen Natur der Niederlande entstanden waren.

Solche Ausführungen scheinen nun denen Recht zu geben, die den englischen Meistern den Vorwurf des Eklektizismus machen und sie nicht als erste Generation der modernen, sondern als letzte der alten Kunst betrachten wollen. Alte Muster, und nicht einmal nationale: wo bleibt da die eigne Leistung?!

Aber das ist keineswegs die Meinung. Diese Maler standen in der Empfindung für den Menschen und die Natur durchaus fest auf dem Boden ihrer Zeit und ihres Landes. Wenn sie für ihre Ausdrucksmittel Vorbilder brauchten, so haben sie nur zuerst das Schicksal erfahren, das alle Künstler der späteren Zeit auch erfuhren, auch die, die von der neuesten Kritik als Revolutionäre gefeiert werden. Ein Schicksal, an dem sie alle

unschuldig sind, weil eben die ununterbrochene Tradition in Rokoko ausgelaufen und deshalb nicht mehr fähig war, neuen Absichten Dienste zu leisten.

Die ersten und größten Maler der englischen Kunst waren Thomas Gainsborough und Joshua Reynolds.

Man pflegt diese beiden Namen immer mit einem „und" zusammenzukoppeln. Aber wie das so oft der Fall ist, wo der gemeine Sprachgebrauch das mit Ländern oder Menschen tut, muß auch hier die nähere Betrachtung nicht nur die Verbindung lösen, sondern einen ausgesprochenen Gegensatz feststellen. Einen so starken Gegensatz, wie ihn zwei Erscheinungen derselben Kultur überhaupt nur aufweisen können. Sie sehen und malen dieselbe Gesellschaft und oft dieselben Personen, aber sie sehen und malen sie mit ganz anderen Augen und mit ganz anderem Temperament. (Übrigens ein Beweis dafür, wie stark das persönliche Element in der Kunst dieser „Eklektiker" ist.)

Gainsborough war eine Natur von starker, aber feiner Sinnlichkeit, ein Instinktmensch. Er liebte alle guten Dinge des Lebens, die Landschaft, diese vielleicht am meisten, Musik und schöne Frauen. Methode, Berechnung, Probleme lagen ihm fern. Er konnte keinen Lehrgang durchmachen und kehrte von London, wohin er als fünfzehnjähriger Knabe gekommen war, nach zwei Jahren schon in seine Heimat zurück, um sich auf eigene Faust vorwärts zu bringen. Aber er konnte, als er später auf die großen Landsitze in der Umgebung von Bath kam, ein Bild vom Van Dyck auswendig lernen und sich auf diese Weise, durch das Gefühl, der Technik und aller koloristischen Geheimnisse des Meisters bemächtigen, ohne wohl sagen zu können, worin sie bestanden.

Die Natur hatte ihm eine große Feinfühligkeit für die Farbe mitgegeben. Töne treffen, Übergänge finden, gegebene Töne harmonisieren, — die Entlehnung der Worte aus der Terminologie der Musik ist nicht unabsichtlich —, das alles wurde ihm spielend leicht. Eine Erscheinung, die ihm entgegentrat, wurde ihm gleich zum Bilde, wobei ein freier landschaftlicher Hintergrund dazu diente, die Farben des Kopfes und der Kleidung ausklingen zu lassen und auszugleichen.

Seine große Liebe war das Blau; eine schwierige Farbe, besonders im Licht. Reynolds, der Kunstgrübler, kannte diese Schwierigkeit und hielt



John Crome
LE MOULIN À VENT — DIE WINDMÜHLE — THE WINDMILL



John Constable
MOULIN DE FLATFORD SUR LA STOUR FLATFORD-MÜHLE AN DER STOUR FLATFORD MILL, ON THE RIVER STOUR



John Constable
CATHÉDRALE DE SALISBURY KATHEDRALE ZU SALISBURY SALISBURY CATHEDRAL

ſie für unüberwindlich. Gainsborough kannte ſie nicht und überwand ſie, vielleicht als einziger Maler unter allen, die wir kennen. Seine berühmteſte Tat auf dieſem Gebiet iſt der „Blue Boy", ein Maſter in einem blauen ſeidenen Van Dyck-Koſtüm. Wie er's gemacht hat? Er ſtellt ihn in eine Abendlandſchaft. Nur noch ein Streifen Licht am Horizont, ſonſt alles warm-braune Dämmerung. Und gelblich-braune Schatten liegen in den Falten des hellblauen, glänzenden Stoffes, der nun nur an den belichteten Stellen hervortritt. So iſt die gefährliche große blaue Fläche vermieden, es iſt überhaupt erſtaunlich wenig von dieſer Farbe benutzt, und doch iſt der Stoff durchaus charakteriſiert. Die Löſung iſt höchſt geiſtreich und wäre doch durch keinen Aufwand von Geiſt zu erreichen geweſen, ſondern iſt nur dem Gefühl zu danken.

Der Ruhm des Bildes iſt berechtigt, aber er iſt vielleicht der rechten Würdigung anderer Werke im Wege geweſen. Besonders in einer Zeit, wo die Augen, an auffallende und unterſtrichene Effekte gewöhnt, verlernt haben ſich fein einzuſtellen. Gainsborough hatte in dieſer Sache unendlich viele Möglichkeiten. Und auf vielen Bildern, auf denen Ladies in blauen Kleidern im helleren Licht in grünen Parks ſtehen, iſt die Löſung vielleicht noch feiner. Wenn man ſolche Bilder nacheinander ſieht, kann es ſcheinen, als ſei da in der Art, wie die Fläche durch Licht und Schatten belebt und geteilt iſt, wie das Blau des Kleides in der Landſchaft und die weißlichen oder grauen Töne der Landſchaft in dem Blau des Kleides wieder anklingen, ein beſtimmtes Rezept wiederholt worden. Sieht man mehrere von ihnen neben einander, ſo zeigt ſich, daß in jedem die Löſung anders iſt und auch dieſelben Nuancen kaum wiederkehren.

Wie auch die alten Meiſter, ging Gainsborough niemals in einem Bilde aus der gewählten Skala heraus. Er faßte eben die Erſcheinung als Ganzes, beſſer geſagt, fühlte ſie als Ganzes und konnte deshalb den Aufwand des Bildes mit den wenigen Farben beſtreiten, die ihr weſentlich waren. Die Landſchaft bekam wohl ihr Recht, wie das bei dieſem geborenen und paſſionierten Landſchafter ſich von ſelbſt verſteht, ſie blieb nicht Kuliſſe, ſondern wurde ein Stück lebendiger Welt. Aber die Stimmung wurde nicht, — wie das ſchon das Beiſpiel des „blue boy" zeigt, zu deſſen

junkerlicher Gestalt alles eher paßte als eine Nacht —, nach dem Wesen des Porträtierten, sondern nur nach den Farben gewählt, die seine Erscheinung einmal auf die Palette brachte, oder nach denen, die sie als Ergänzung verlangte.

Am stärksten und sichtbarsten tritt Gainsborough's Malertum hervor, wenn er zwei Bilder als Pendants zu stimmen hatte. Ein Beispiel dieser Art sind die Porträts des Viscount und der Viscountess Ligonier, Der Mann im roten Rock mit gelben Beinkleidern, die Frau im weißen Kleid. Es scheint fast unmöglich, daraus entsprechende Bilder zu ziehen. Gainsborough brachte es fertig, ohne daß irgendwie dem Beschauer der Gedanke an Zwang kommt. Zu dem Rot des Rockes und dem Gelb des Beinkleides tritt auf dem Porträt des Mannes das Silbergrau eines Pferdes, und das Silbergrau des Kleides auf dem Porträt der Frau steht neben dem Gelb einer holzgeschnitzten Säule und vor einem roten Hintergrund.

Diese Feinfühligkeit für die Farbe, die Feinfühligkeit für das Licht in sich schließt, weil ja am Ende Farbenwert ohne Lichtwert nicht empfunden werden kann, macht die Künstler, die sie besitzen, immer zu bevorzugten Landschaftern. Man mag daran denken, daß die eigentliche Stimmungslandschaft in Italien bei den Venezianern, im Norden bei den Holländern entstanden ist, also jedesmals bei dem Stamm, der durch die Eigenart der Atmosphäre, in der er lebt, spezifisch malerisch sieht. So war Gainsborough als geborener „Maler" auch der geborene Landschafter, und er wäre vielleicht ausschließlich Landschafter gewesen, wenn nicht die englische Gesellschaft durch den großen Bedarf an Bildnissen, den sie in höherem Maße besaß als irgend eine im Verlauf der Geschichte, das Porträt zur beinahe einzigen denkbaren Kunstübung gemacht hätte. Er hat jedenfalls das unbezahlte Landschaftern dem hoch bezahlten Porträtieren persönlich immer vorgezogen.

Zuerst trieb er es im Sinne der Poussin und Lorrain, deren klassischer Stil, aus den Linien und den Farben der Natur Italiens erwachsen, damals die Welt beherrschte. Aber ein Künstler mit seinem feinen Auge, der die Natur seiner Heimat so innig liebte und so gern in ihr wanderte und lebte, konnte dabei nicht bleiben. Hat er die Landschaften des



Sir Joshua Reynolds MANSELL & Co., LONDON

MRS. CARNAC



Sir Joshua Reynolds MANSELL & Co., LONDON

MRS. SIDDONS AS THE TRAGIC MUSE



William Turner MANSELL & Co., LONDON

«FIGHTING TEMERAIRE» REMORQUÉ POUR LA DERNIÈRE FOIS À SON BASSIN POUR Y ÊTRE DÉMOLI
DER »FIGHTING TEMERAIRE« ZUM LETZTEN MAL ZWECKS DEMOLIERUNG INS DOCK GESCHLEPPT . . .
THE "FIGHTING TEMERAIRE" TUGGED TO HER LAST BERTH TO BE BROKEN UP . . .



George Romney

AD BRAUN & Co., DORNACH

LADY POULETT

BY PERMISSION OF MR. ALFRED DE ROTHSCHILD

Rubens gesehen, oder war nur die englische Natur der vlämischen, in die Rubens sich als Greis zurückgezogen hatte, in dem Reichtum des üppigen und wohl gepflegten Bodens, in der Kraft der Farbe, die aus solchem Reichtum wächst, in dem Ton dieser Farbe, verwandt: kurz, man denkt vor Gainsboroughs Bildern an den großen Vlaamen.

Das heißt dann zugleich, daß sie tiefer und saftiger gefärbt sind, als seine Bildnisse. Und damit wäre ein Zwiespalt in seiner Kunst aufgewiesen und seine persönliche Kraft zweifelhaft gemacht. Aber es ist nicht an dem, daß er die Menschen anders sah als die Natur, sondern sie waren anders. Durch Kultur und Geschmack verfeinert, standen sie, wenn man so sagen darf, als ein fremder Farbenfleck in der Heimat. Im Porträt war ihre Erscheinung das Wichtige und die Natur wurde ihr untergeordnet. In der Landschaft dagegen konnte er ungehindert geben, was sein Auge an Farbe in ihr sah. Der Städter von heute paßt genau so wenig in's Freie: auf allen Bildern, auf denen ihn realistische Maler richtig gesehen in die richtig gesehene Landschaft stellen, entsteht ein auffallender Mißklang. Nur Menschen, die ganz draußen leben, mit und nicht nur in der Natur, stehen mit den Tönen, die ihre Haut und ihre Kleider annehmen, in Harmonie mit ihr.

Die Landschafterei ist für Gainsboroughs Entwicklung als Maler in mehrfachem Betracht von Bedeutung gewesen. Sie hat sein Auge sensibler, ihm Licht und Luft immer mehr und mehr zur Hauptsache gemacht und dadurch bewirkt, daß seine Malweise das wundervoll Lockere und Duftige bekam, das wir so sehr lieben, bei ihm zuerst finden, und das ihn für uns über seinen großen Rivalen Reynolds hinauswachsen läßt.

Was Gainsborough für die Aufgabe des Porträts mitbrachte, war, ein auch wieder instinktives Gefühl für das Besondere eines Menschen, für das, was der Geberde seines Gesichts und seines Körpers die persönliche Note gibt. Auch hier wieder, wie in der Auffassung der farbigen Erscheinung des Modells, zeigt sich die eminente Fähigkeit dieses Künstlers, ein Ganzes auf einmal zu empfinden. Ausdruck, Haltung: das sind alles grobe Worte. Jedes Wesen gibt seinem Körper durch alle seine Teile hin und mittelbar seinen Bewegungen einen bestimmten Charakter. Der eine Künstler gibt diesen Charakter dadurch, daß er jedes Einzelne

treu abſchildert, Auge und Mund und Schultern und Hüften und Hände. Der andere fühlt ihn im ganzen und verachtet das Einzelne. So einer war Gainsborough.

Daher das Leichte, Müheloſe ſeiner Bilder, die immer improviſiert erſcheinen, immer, als wäre die Linie ihm in einem glücklichen Augenblick gekommen wie eine Melodie. (Man könnte ruhig ſagen: er empfand und drückte die eigene Melodie eines Menſchen aus.) Daher freilich dann auch die Ungleichwertigkeit ſeiner Bilder, denn er mußte verloren ſein, wenn ein Menſch ihn nicht intereſſierte, wenn ihm keine Melodie klang. Daher die Mängel ſeiner Zeichnung, in allen Fällen, wo ihm nicht eine ſtarke Suggeſtion die Hand führte.

Es iſt wieder nur Schuld gröberer Augen, — ein wenig trägt allerdings auch die Gemeinſamkeit des Zeittypus bei, der es dem Kind einer anderen Epoche immer ſchwer macht, Individuen zu unterſcheiden, — wenn man heute daran zweifelt, ob Gainsboroughs Bildniſſe ſehr ähnlich waren, wenn man glaubt, daß er höfiſch ſchmeichelte, und findet, daß in ſeinen Frauen gewiſſe allgemeine Züge ſich zu oft wiederholen. Einer genaueren Betrachtung des geſchulten Auges halten dieſe Einwürfe nicht ſtand.

Zunächſt: es gibt Porträts von ihm, die all in ihrer Diſtinktion vernichtende Urteile über das Modell ſind. Man denke an das Bild des jungen Prince of Wales, von deſſen weichem, hübſchen Geſicht man alle ſchlechten Inſtinkte ableſen kann. Und es iſt in gewiſſem Sinne auch eine Kritik, wenn die Köpfe mancher Frauen puppenhaft und leer ſind. Pſychologiſche Enthüllungen, die bis zur Karrikatur gehen, wie ſie ſich gewiſſe neueſte Maler erlauben und nur in einer kulturloſen Geſellſchaft erlauben dürfen, hat er freilich ſo wenig, wie andere Zeitgenoſſen gegeben und geben können. Aber er hat auch nicht ſo geſehen und deshalb nicht zu lügen brauchen. Die feſte Sitte dieſer Geſellſchaft ließ zudem die Menſchen ihr Geſicht mit ſtrenger Beherrſchung wahren, was ja gerade den Engländern auch geblieben iſt. Außerdem ſah wohl Gainsborough wie alle ſinnlichen Naturen und als homme à femmes die Frauen in einer gewiſſen Glorie. Abſichtlich hat er nicht geſchmeichelt, etwa aus geſchäftlichen Gründen, denn es iſt kein Unterſchied zwiſchen



Sir Henry Raeburn

ANNAN & SONS, GLASGOW

MRS. KENNEDY OF DUNURE



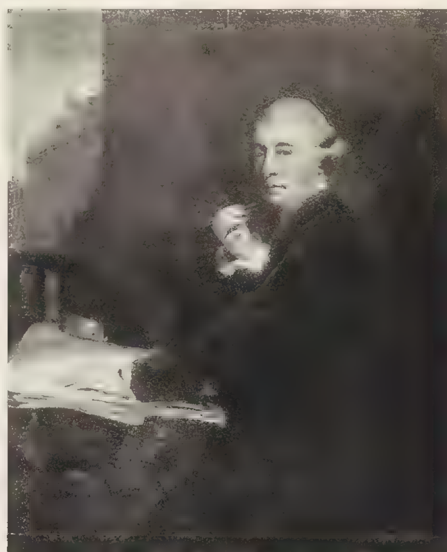
Thomas Gainsborough BY PERMISSION OF LORD SWAYTHLING, LONDON

IDYLL



William Beechey BY PERMISSION OF HIS GRACE THE DUKE OF WELLINGTON

ARTHUR, 1st DUKE OF WELLINGTON



Sir Joshua Reynolds BY PERMISSION OF THE ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDON

SIR WILLIAM CHAMBERS

den Bildniſſen, die er für ſich, und die er im Auftrage malte. Und ſind denn etwa alle ſeine Frauen ſo ſchön, oder ſo gleichmäßig, daß man an eine Annäherung an ein Ideal glauben könnte? Nein, ſie ſind nur ſehr diſtinguiert. Aber ſonſt haben viele unregelmäßige Züge und unſcheinbare Geſtalten. Und wenn man leidenſchaftliche Köpfe, wie den der Mrs. Siddons, der großen Schauſpielerin der Epoche, und unregelmäßige und mutwillige mancher Mädchen ſieht, dann wird man auch ſeinen klaſſiſchen ſchönen Geſichtern mit den Gemmenprofilen, der reinen Haut, den reichen Haaren und den klaren und ſinnenden Augen die reale Exiſtenz nicht abſprechen. Leben denn nicht auch heute noch ihresgleichen in dem Land der feuchten Luft und der feinſten Körperpflege und des sentiment?!

Die Sicherheit, aus jedem Menſchen, wie er ging und ſtand, ſeine Melodie herausklingen zu hören, wenn er nur eine hatte, ließ Gainsborough auf alles Arrangieren, Suchen, Koſtümieren verzichten. Er hätte es auch nicht gekonnt. Seine Stärke hatte ihre Schwäche: er war abhängig von ſeiner Sinnlichkeit. Mit der Linie komponieren (mit der Farbe tat er es gefühlsmäßig), Gruppen erſinnen, das war ihm verſagt. Das war Reynolds' Sache, wie wir ſehen werden.

Wie bei jedem ſehr perſönlichen Porträtiſten beſteht auch bei Gainsborough eine gewiſſe Familienähnlichkeit zwiſchen den Geſchöpfen und dem Schöpfer. Ein feines Geſicht, ſehr ſtill, mit gemeißelten Zügen, der Mund feſt geſchloſſen, das Auge klar und muſikaliſch, die Farbe blaß und rein; wenn er nicht ſo beglaubigt wäre, müßte er ſo erfunden werden.

Wenn man die Selbſtbildniſſe Joshua Reynolds' daneben hält, wird der Gegenſatz der beiden Naturen deutlich ſichtbar. Er hat derbe Züge, rote Geſichtsfarbe, krauſes braunes Haar, einen wollenden Mund und lebhafte Augen. Man fühlt ihn ruhelos tätig, ſich zu bilden und zu fördern, ſehr klug und ſehr bewußt. Ein wenig geſteigert wird die Geſpanntheit der Züge durch ſeine Schwerhörigkeit worden ſein. Er iſt immer in einer gewollten Stellung, oder in einem beſonderen Koſtüm, oder das Bild zeigt irgend ein Requiſit, das ihn von den anderen Menſchen ſcheidet und ihn als Künſtler characteriſirt. Eine gewiſſe Ähnlichkeit mit Rembrandt

wird unterſtrichen. So ſteht er als kluger und tätiger Weltmann dem muſikaliſchen Träumer Gainsborough gegenüber.

Ihm fehlt manches, was der andere hat, und er hat manches, was dem anderen fehlt.

Vor allem eines hatte die Natur dem reichbegabten Manne verſagt, gerade das, was Gainsboroughs wichtigſte Gabe war: Inſtinkt. Er konnte ſich nicht gehen laſſen. Er ſah die Wirklichkeit ſcharf und ſicher, aber von Haus aus nicht eigen; ſeine früheren Bilder ſind trivial, von dem Blick eines Alltagsmenſchen aufgenommen. Er mußte Künſtler lernen, methodiſch, eifrig, immer bedacht, damit ſein Talent zur Geltung kam und ſein Lebensgefühl in ſchönheitlicher Form ſich ausſprechen konnte. Durch eine ſichere Tradition erzogen, wäre er vielleicht ein großer Realiſt und ein realiſtiſcher Neuerer geworden. Da es eine ſolche nicht gab, und er auf das Suchen angewieſen war, ſpielte in ſeiner Entwicklung das Denken eine ebenſo große Rolle wie das Temperament, das Leſen wie das Sehen.

Wären nicht ſeine Bilder da mit ihren ſtarken Wirkungen, man würde an ſeiner Künſtlerſchaft faſt irre werden, wenn man ſeinen Studiengang nach literariſchen Quellen verfolgt. Als zehnjähriger Knabe treibt er, — es iſt entſetzlich, es zu ſagen —, perſpektiviſche Studien. Gainsborough wird in dieſem Alter, was er auch ſpäter tat, wenn es anging, im Walde gelegen und geträumt oder gepfiffen haben. Nach der Lehrzeit gerät er durch den Rembrandtnachahmer Gandy zu Rembrandt, der für ihn dieſelbe Rolle ſpielte wie für Gainsborough Van Dyck, und der ihm die Mittel gab, durch das Helldunkel bewegtes Mienenſpiel, das er liebte, auszudrücken. Aber er bleibt nicht bei ihm. Die Stimmung ſeiner engliſchen Zeitgenoſſen, der erſten Generation der Italienfahrer, weckt ſeine Sehnſucht nach dieſem Lande und ſeiner klaſſiſchen Kunſt. Vorbereitet durch literariſche Hinweiſe, wie ſpäter Goethe, ſchätzt er unter den Malern zuerſt Raffael und die bologneſiſchen Akademiker. Aber ſein Malerauge entdeckt Michelangelo und die Venezianer, und wenn er auch nicht beſtimmt und einſeitig für ſie Partei nimmt, ſondern die Größen der gemeinen Meinung gelten läßt, ſo hält er ſich doch auch an dieſe Künſtler, an die alle ſpäteren Koloriſten



[illegible]

[illegible] und [illegible]

[illegible] gefunden [illegible]

Vor allem [illegible] die Natur [illegible]

[illegible] kam [illegible] konnte. [illegible] großer [illegible] geworden. [illegible] wie das Temperament [illegible]

[illegible] Wassers, [illegible] werden, wenn [illegible] perpetuum [illegible] Gang [illegible] dunkel [illegible] Generation [illegible]



Elizabeth Farren

ebenfalls angeknüpft haben. Er nimmt überall, was die alten Meister geben können, in Kopieen und Notizen mit, stärkt seinen Sinn für schöne Farben an den Venezianern, seinen Sinn für schöne Linien und Gruppen an den klassischen und akademischen Meistern, und erwirbt in rastloser Arbeit, das, was ihm nicht mitgegeben war: Geschmack.

Kann man auf diese Weise ein großer Künstler werden? Die Theorie sagt Nein. Und die Erfahrung sagt nur in einem Falle Ja, eben in dem Falle Reynolds. Denn das ist das Wunderbare: er hat alle diese Einflüsse von verschiedener und zum Teil entgegengesetzter Art durch seine persönliche Kraft zu einer einheitlichen Ausdrucksweise verbunden und in den Dienst seines kräftigen Lebensgefühls gezwungen.

Es ist in gewisser Hinsicht ein Nachteil für ihn gewesen, daß er als schrift- und redebegabter Mann die Kunst auch theoretisch behandelte. Wie alle Künstler subjektiv, wollte er aus seinem Einzelfall die Regel machen und empfahl seinen Studiengang als besten und einzigen. Und viele, die über ihn urteilten, haben ihn nach seinen Worten beurteilt und nicht nach seinen Taten, wodurch er dann als blind zugreifender Eklektiker erscheint, der keine Unterschiede der Tendenz und des Wertes anerkannte, während er in Wirklichkeit mit großer Sicherheit das nahm, was er zur Ergänzung seiner natürlichen Gaben brauchte, und am Ende doch als Eigener dasteht. Ja, seine Kunst ist künstlich, aber sie ist doch groß. Es gibt eben viel mehr Möglichkeiten der Kunst, als sich Doktrinäre träumen lassen.

Reynolds hat viel mehr Temperament und Blut als Gainsborough. Es ist kein Zufall, daß seine Lieblingsfarbe ein starkes, oft ganz ungebrochenes und leuchtendes Rot ist. Die Sitte der Zeit und sein in Italien gebildeter Geschmack halten ihn zurück, sonst würde er, fühlt man, auf gut Franz Halsisch dreingefahren sein und seine Modelle in der Bewegung und dem Ausdruck des Augenblicks auf die Leinwand gefeuert haben. Jedenfalls genügt ihm die beruhigte Existenz, der Gleichgewichtszustand der Person niemals. Er giebt sie gern und äußerlich bewegt, als Einzelfiguren und als Gruppen, und, wo das nicht angeht, zuckt doch inneres Leben in ihnen auf, schürzt die Lippen und läßt die Augen glänzen. Bei

Gainsborough fallen alle Linien, bei Reynolds ſind ſie angezogen, jenes Menſchen ſind müde, ſeine unternehmend.

Er faßt pſychologiſch tiefer, iſt der erfahrene Menſchenkenner, teilt eine Auffaſſung mit. Deshalb ſind ſeine Männerbildniſſe bedeutender. In der Galerie ſeiner berühmten und unberühmten Zeitgenoſſen ſind faſt alle Möglichkeiten des männlichen Charakters gegeben: Ueberlegenheit des Willens, durchdringende Intelligenz, milde Stärke, blitzende Laune. Hier iſt er ganz ſicher Original, denn dieſe Menſchen hat es vorher nicht gegeben. Oder weiß jemand, woher er es hätte „lernen" können, den ſentimentalen und ironiſchen Sterne ſo erſchöpfend zu ſchildern?! Dazu gehörte eben ein Menſch, der als Intellekt auf der Höhe ſeiner Zeit ſtand. Und auch Frauen von Geiſt und Laune und Verve fanden in ihm den ſtärkſten Interpreten. Feſſelnde Häßlichkeit, für die Frauen ſelbſt und die eigentlichen Frauenmänner kein Gefühl haben, drückte er erſtaunlich überzeugend aus.

Wo dergleichen geiſtige Qualitäten nicht vorhanden waren, wo es ſich um hübſche Frauen und Kinder handelte, deren Ausdruck an und für ſich nicht intereſſant war, ſchuf er Situationen, die ihn belebten. Frauen plaudern oder leſen mit einander, Mütter ſpielen mit ihren Kindern, freuen ſich an ihnen, drücken ſie an ſich, ziehen ſie zu einer Gruppe um ſich zuſammen, und alle Geſichter ſind durch das Lächeln der Liebe und Freude bewegt.

Gerade das, was Gainsborough nicht hatte und nicht brauchte, die Sicherheit der Zeichnung im bewegten Körper, die intereſſante Umrißlinie, überhaupt die lineare Kompoſition, das heißt die ſymmetriſche Gliederung der Fläche durch die Konturen von Geſtalten und Gruppen, das beſaß Reynolds als wohlerworbenes Gut. Man ſehe die „Herzogin von Devonshire" an! Wie ſie das Baby auf dem linken Arm hält und mit der rechten Hand ihm eine ſpielende Bewegung vormacht, wie das Kind freudig beide Aermchen in die Höhe wirft! Es iſt ein echtes und natürliches Kinderſtubenmotiv (übrigens ſehr bezeichnend für den Gegenſatz des engliſchen Lebens zu dem kinderfremden und kinderloſen franzöſiſchen). Sind die Umrißlinien dieſer komplizierten und bewegten und realiſtiſchen Gruppe nicht in die Bildfläche hineingezogen wie auf einem



Thomas Gainsborough — BRAUN & Co., DORNACH

MRS. BEAUFOY



Sir Henry Raeburn — ANNAN & SONS, GLASGOW

MRS. CAMPBELL OF BALLIEMORE



George Romney MANSELL & Co., LONDON

LADY HAMILTON



Sir Joshua Reynolds MANSELL & Co., LONDON

LES GRACES DÉCORANT UNE COLONNE SURMONTÉE DE L'HYMEN

DIE GRAZIEN ZIEREN EINE HYMENSTATUE

THE GRACES DECORATING A TERMINAL FIGURE OF HYMEN

antiken Relief? Ein einziges Beispiel dafür, wie die klassische Kunst, deren Beispiel er mitunter freilich auch äußerlich nachahmte, innerlich auf Reynolds gewirkt hat. Hier ist dieses Element nur zugesetzt wie eine kostbare Würze zu einer einfachen Speise. Sie giebt ihr eine besondere Feinheit des Geschmacks, ohne daß sie sich aufdrängt, ohne daß sie der Naive nur herauserkennen würde.

Oder wie natürlich und doch großzügig ist die Gruppe der Hamilton, die Lady zu Pferde, der Lord, der das Pferd führt und sie stützt! Und wie schön steht sie im Rahmen!

Freilich führt den Künstler das Bestreben, seine Menschen interessant zu machen, auch mitunter zu weit. Die klassizistische Neigung der Zeit und seines Wesens treibt ihn in die Maskerade und Allegorie. Wo Gainsborough etwa das Van Dyck-Kostüm wählt, das doch die Großeltern trugen, wählt er das antike, aus fremdem Land und ferner Zeit, und erhöht die Frauen ins Halbgöttliche. Eine Lady opfert den Grazien, drei Schwestern opfern als Grazien dem Hymen, die Siddons, die Gainsborough so schön im Zeitkostüm gemalt hat, sitzt als tragische Muse von Genien begleitet, auf einem Thron in den Wolken und zeigt den tiefen Ernst und den großen Umriß einer Sibylle des Michelangelo. Auch Kinder, für deren süße Naivetät der nämliche Künstler doch sonst ein feines Gefühl hat, werden verkleidet und in ausgerechnete Posen gebracht.

Eine warme, tiefe und schöne Farbe, die heute oft noch in voller Frische leuchtet, ist der große Vorzug der zu denen der tiefen und lebendigen Charakteristik und der reichen und sicheren Linienführung sich gesellt. Gainsborough hat einen Van Dyck auswendig gelernt, Reynolds hat auf einem Tizian die einzelnen Farbschichten abgekratzt. Das ist sehr bezeichnend für die Eigenart jedes der beiden. Gainsborough war Artist, Reynolds im hohen Sinne des Wortes Malermeister. Überall drang er in die Geheimnisse der Farbenbehandlung ein, und erwarb als Einzelner, wonach im neunzehnten Jahrhundert ganze Generationen von Malern vergebens rangen.

Er wußte auch, wie die Töne sich zusammen verhalten, und in welchem Verhältnis kalte und warme Farben auf die Fläche verteilt werden müssen,

um eine Harmonie zu ergeben. Und er ſcheint die Schwierigkeiten und Probleme eher zu ſuchen, als zu verneinen, im Kolorit ebenſo wie in der Zeichnung. Rot mit Schwarz oder gar mit Weiß zuſammenzuſtimmen, macht ihm nichts aus. Sein Kunſtverſtand, eine Eigenſchaft, die heute mit Unrecht von vielen unterſchätzt wird, fand in jedem Falle die Löſung. Da diente ihm denn oft die Unabhängigkeit von der Realität die er ſich wahrte, beſonders im Koſtüm, und die mit ihr verbundene Fähigkeit zu erfinden und anzuordnen, die, wie wir ſahen, Gainsborough abging. Auf dem Porträt der Lady Delmé und ihrer Kinder drängt ſich ein Knabe in rotem Sammtanzug an die weißgekleidete Mutter. Es wäre ja möglich geweſen, da dieſe beiden Farben gegen einander ſchreien, einen anderen Anzug zu wählen. Das tat Reynolds nicht. Er nimmt die erkannte Aufgabe vielmehr auf; das iſt gerade eine Gelegenheit, ſeine Kunſt zu weiſen. Er zieht aus dem helleren Ton, den Sammt an den Brüchen annimmt, die Farbe eines Mantels, den er um die Frau drapiert, — natürlich nicht in Wirklichkeit —, ſchafft durch ſeine Falten innerhalb dieſer Farbe verſchiedene Nuancen und gibt durch dieſe reiche Skala, die von leuchtendem Rot in vielen Übergangstönen zu hellem Weiß führt, dem Bild ſeinen Reiz.

Aller Reichtum des Kolorits, den wir an ſeinen Werken bewundern, iſt aus der ſiegreichen Überwindung ſolcher Schwierigkeiten entſtanden.

Seine Werke unterſcheiden ſich von denen Gainsboroughs wie ein künſtlicher polyphoner Satz von einer einfach fließenden natürlichen Melodie.

Er war zu ſeinen Lebzeiten unzweifelhaft der höher geſchätzte. Seine Stellung läßt ſich nur mit der eines Raffael in Rom, eines Rubens in Antwerpen vergleichen. Er hielt ein großes Haus und zog auf wie ein Fürſt. Er war eben in jeder Hinſicht, an Einkünften, an Bildung, an Weltläufigkeit ſeinen Auftraggebern gegenüber mindeſtens ein Gleicher. Und es ſcheint doch, als ob ſeine blutvollere Art der geheimen Zeittendenz auf das Bürgerliche, Geſunde und Freie beſſer entſprach als Gainsboroughs zartere. In derſelben Übergangszeit war er um ein etwas moderner.

Trotzdem er ein wenig älter war. Aber das will ja nichts ſagen, denn der erheblich ältere Hogarth war wieder ein Stück moderner als



George Romney

BY PERMISSION OF LORD BURTON

THOMAS FANE



John Constable — Rischgitz phot.

LE MOULIN DE STRATFORD — STRATFORD-MÜHLE — STRATFORD MILL

BY PERMISSION OF LORD SWAYTHLING



Sir Joshua Reynolds — MANSELL & Co., LONDON

ANNE, COUNTESS OF ALBEMARLE



Allan Ramsay — WOODBURY, LONDON

PORTRAIT DE FEMME
FRAUENBILDNIS . . . .
PORTRAIT OF A LADY

er. Seine ſaftige Breite und die Unmittelbarkeit ſeiner Auffaſſung gingen ſo weit, daß ihn die Geſellſchaft dieſer Zeit als Porträtiſten gar nicht ertragen konnte. Er konnte nur als freier Künſtler wirken. Oder war das nicht moderner? War er nicht künſtleriſch ſeiner Zeit voraus, ſondern lebte in ihm, als dem erſten Bildner, vielmehr ein Stück des merry old England des ſiebzehnten Jahrhunderts fort, deſſen literariſche Vertreter nicht ſelten waren? Es war wohl beides der Fall, er iſt wie eine Brücke zwiſchen zwei verwandten Epochen, über die Kluft einer fremderen eingeſchobenen fort.

Zunächſt hat jedenfalls nicht Hogarth gewirkt, ſondern die ganze Generation um und nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts iſt von Reynolds und Gainsborough abhängig. Es iſt keiner von gleichem Wuchs in ihr geweſen, aber ſie bilden eine ſtattliche Geſamtheit und halten ein hohes Niveau.

Einer von ihnen tritt als eigne Perſönlichkeit hervor, und man darf ſogar glauben, daß ſeine Schätzung noch ſehr wachſen wird. Das iſt George Romney. Iſt er an Umfang vielleicht den beiden Hauptmeiſtern nicht zu vergleichen, ſo beſitzt er als Maler bedeutende Eigenſchaften in ſtärkerem Maße als ſie. Bei ihm iſt eine Anlehnung an beſtimmte Vorbilder garnicht mehr zu ſpüren, ſein Ton iſt aus dem Verhältnis dieſes Auges zur Welt entſtanden. Es iſt zum erſten Male ein heller Ton, wie er wohl erſt ein Jahrhundert ſpäter von Revolutionären gegen die alte Dunkelmalerei aufgenommen wird, ein Ton, der unſerem Lichtgefühl am meiſten entſpricht. In dieſer Helligkeit treten die Einzelformen und Einzelfarben zurück hinter dem Weſentlichen der Erſcheinung und dem Grundton. Die Geſtalten ſtehen weich in der Luft. Daraus hat Romney eine beſondere Malweiſe entwickelt, tonig und mehr als locker. Er geht darin weit über Gainsborough hinaus, und gibt doch die Form, aber latent, ebenſo ſicher wie Reynolds. Es iſt ein erleſenes Vergnügen, dem hüpfenden Tanz ſeines Pinſels zu folgen, wie er etwa das gepuderte Haar einer Dame oder das zottige Fell eines Hundes hinlegt. Man wird manchmal geradezu an Manet erinnert. In einer Geſchichte der Malerei als Handwerk, der Palette und des Farbenauftrags, müßte ihm ein großer Platz eingeräumt werden. Als künſtleriſche Perſönlichkeit iſt er auf einen engeren

Kreis beſchränkt als beide. (Vielleicht iſt aber auch nur ſein Oeuvre noch nicht ſo vollſtändig bekannt.)

Sind in dem erſten Abſchnitt dieſer Epoche der engliſchen Kunſt die Porträtmaler wichtiger, ſo treten in der zweiten die Landſchaftsmaler bedeutſamer hervor.

Wenn die Bildniſſe eines Raeburn und Hoppner, der Schüler, und gar eines Lawrence, des Enkelſchülers der großen Führer, den Werken dieſer nicht ebenbürtig ſind, ſo hat das viele Gründe. Der wichtigſte, da es in der Kunſt immer auf das Talent ankommt, iſt der, daß die Nachfahren eben nicht ſo begabt waren. Aber auch die Menſchen waren maleriſch nicht ſo intereſſant: das neue Koſtüm, das erſte des neunzehnten Jahrhunderts, die Männertracht mit Frack und Stulpſtiefel, die wir Werthermontur nennen, und die antikiſierende Frauentracht, können es weder an Anmut des Schnittes, noch an Schönheit des Stoffes mit der früheren aufnehmen. Die Zeitſtimmung ſchwankt zwiſchen Trockenheit und Süßlichkeit und beſtimmt natürlich die porträtiſtiſche Auffaſſung. Beſonders im Frauenbildnis hat Reynolds' Schwäche für die ideale klaſſiſche Maskerade verderblich gewirkt, und dieſe Damen, die als Hebe oder irgendwas porträtiert ſind, wirken recht fatal. Der wachſende Realismus fordert mehr korrekte Wirklichkeit der Farbe als für das Kolorit gut iſt, die Natur hat es über die Kunſt davongetragen.

Das ſchließt natürlich nicht aus, daß noch ſchöne Dinge, auch Dinge von neuer Schönheit gelingen. Die prächtigen Matronen Raeburns, feſte und gute Landedelfrauen, ſtehen uns menſchlich näher als ihre Mütter, und man wird aus der Porträtkunſt ihrer und der folgenden Zeit wenig finden können, das neben ihnen beſtände, an Charakteriſtik und an Farbe. Mit ihm tritt zuerſt ein Schotte in die Kunſt ein, und man ſpürt an dem beſonderen Kolorit die Wirkung einer beſonderen Atmosphäre, dieſer ſchottiſchen eben, die dann im Laufe des Jahrhunderts eine ganz eigene Landſchafterei erzeugt hat. Ein dichter, ſilbergrauer Schleier dämpft ihr Licht und ihre Farben, die dadurch etwas Süßes und Vibrirendes bekommen. Ein Vergleich mit der Muſik wird den Klang am beſten bezeichnen: es iſt der einer ſordinierten Geige. Dieſe Töne tauchen zuerſt bei Raeburn auf, in den Landſchaften auf ſeinen



George Romney

MRS. ROBINSON (PERDITA


Joshua Reynolds
LORD HEATHFIELD


Joshua Reynolds
MRS. BRADDYL


George Romney
LA FILLE DU PASTEUR DES PASTORS TOCHTER THE PARSON'S DAUGHTER

By permission of W. A. Mansell & Co., London

Porträts, besonders fühlbar in dem Grün oder Braun der Bäume und in dem meist verhängten Himmel. Aber da bei ihm die Landschaft nicht mehr nur wie bei den Alten ein Spiel des Pinsels ist, das den Menschen einen guten Hintergrund geben will, sondern seine Gestalten wirklich mit der Landschaft und ihrer Atmosphäre zusammen empfunden werden, so werden sie bestimmend für die Gesamterscheinung seines Porträts.

Auch Hoppners Kinderbilder sind oft lieblich, manchmal freilich absichtlicher kindlich, als wir es noch vertragen können.

Aber je mehr die Zeit vorschreitet, desto seltener werden die reizvollen Werke. Die materielle Schönheit der Farbe nimmt ab, die dunklen Bilder bekommen einen chokoladigen, die hellen einen seifigen Ton. Eine philiströse Glätte tritt an die Stelle künstlerischer Breite.

Um so wunderbarer, wenn dann einmal wieder ein so charmantes Stück auftaucht wie das Porträt der Miss Farren von Lawrence. Das liebliche junge Mädchen, in leicht wallendem weissen Atlasgewand, schwebt über die bunte Blumenwiese, an dem blaugrünen Frühlingshimmel entlang — wie eine der Wolken über ihr: grau mit silbernen Lichtern. Es ist die Vision eines glücklichen Augenblicks, in dem eine Wirklichkeit den Glanz eines Märchentraumes erhält. Eine Vision, wie sie nur einem Künstler kommen kann, der die Schauspiele der Natur innerlich miterlebt.

Zu einem solchen Verhältnis der Natur aber hatten die großen englischen Landschafter ihre und die folgende Zeit geführt: John Constable und William Turner.

Constable setzt Gainsborough fort, ohne wohl geradezu an ihn anzuknüpfen. Er braucht nicht mehr den Umweg über die Klassiker Poussin und Lorrain zu machen, die aus dem Gesichtskreis seiner Zeit entschwunden sind. Er fängt mit der Art der Holländer an, und überwindet, als Kind einer Zeit, die fester auf sich selbst stand, auch diese schnell genug.

Freilich in seinen Bildern, die gewissermaßen als Nachbarn für die holländischen Werke im englischen Besitz gemalt wurden wie früher die Gainsboroughs und Reynolds als Nachbarn der Porträts von Van Dyck, Rubens, Rembrand in denselben Häusern, blieb er den Mustern immer

näher, wenn auch der Einſchlag eigenen Sehens eines für Licht und Luft empfänglichen Auges immer zu ſpüren iſt. Ganz rein aber tritt das Neue, das er zu geben hat, in den Studien hervor, die er in ungeheurer Zahl malte.

Auf zweierlei kommt es da vor allem an. Die holländiſchen Landſchaften, ſo ſchön ſie die Natur ausdrückten, gaben immer eine ſtarke Umwertung der Wirklichkeit: mit eminenter Feinheit trafen ſie das Verhältnis der Licht- und Farbwerte, aber ſie betonten das Stoffliche der Farbenhaut und wählten einen ſchönheitlichen Grundton, ſilbern oder golden, der den wirklichen verklärend wiedergab. Conſtable ſucht eine größere Wahrheit. Er nimmt den Grundton lichtgrau oder bräunlich und löſte die feſte glatte Haut auf, wodurch das ſchimmernde Spiel des Lichtes erſt zur Geltung kommt und die Wirkung der Luft auf die Dinge: die Lockerung des Umriſſes und die Abmattung der Farbe. Und er wagt es zuerſt, das Grün der Natur wiederzugeben. Vor dieſem Grün hatten alle Maler ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert einen heiligen Reſpekt gehabt, nicht erſt, wie man gewöhnlich ſagt, die des Rokoko, obwohl es richtig iſt, daß bei ihnen der Reſpekt bis zur Todesangſt geſtiegen war. Auch die angeblich realiſtiſchen Holländer hatten es vermieden. Ja, ihre ganze Umwertung der Natur iſt wohl dadurch veranlaßt worden, daß ſie es vermeiden wollten, und wenn ſie dieſe Farben umſchrieben, eben alle umſchreiben mußten; das heißt eine Skala wählen, die es möglich macht, die Wirkung grün hervorzurufen, ohne grünen Farbſtoff anzuwenden. Die neue Anſchauung vertrug dieſe Umſchreibungen nicht mehr. Und es iſt kein Wunder, daß das Grün zuerſt in der engliſchen Landſchaft auftaucht, die ja gerade durch die Saftigkeit ihrer Wieſen und Bäume ausgezeichnet iſt. Conſtable malte, das liegt in der Konſequenz ſeines Weſens, die einfachſten Motive: Wald und Feld und Fluß, Farmen und Mühlen, Brücken, Fähren und Tränken. Denn ſein eigentliches Thema ſind ja nicht die Dinge, ſondern die Spiele der Atmoſphäre, die über ihnen liegt und an ihnen zur Wirkung kommt.

Damit war eine Entwicklung angebahnt, in der Licht und Luft allmählich eine immer bedeutſamere Rolle ſpielen mußten, bis alles Feſte



Sir Joshua Reynolds

MANSELL & Co., LONDON

MARCHANDE DE FRAISES

DAS ERDBEEREN-MADCHEN

THE STRAWBERRY GIRL



John Opie MANSELL & Co., LONDON

MARY GRANVILLE

sich in ihnen auflöste. Und diese Entwickelung hat stattgefunden, und mit ihren Phasen ein Jahrhundert ausgefüllt. Einer aber, der neben Constable stand, nahm ihre letzte Phase, nahm am Anfang das Ende voraus: Turner.

Er war eine Monomane. Sein Interesse an der Welt begann erst, wenn die Erde und ihre Dinge unter dem Kampf von Nebel oder Dämmerung mit Sonnenlicht verschwanden oder alle Bestimmtheit verloren. Und weil solche Schauspiele um so seltsamer und bunter und phantastischer werden, je kräftiger die Farben des Himmels und die Strahlen der Sonne sind, deshalb zog es ihn nach dem Süden. Durch alle Länder botanisierte er nach ihnen und fand sie einmal in London und einmal in Venedig. Er ist dem, was Whistler als reine Malerei definierte, vielleicht am nächsten gekommen, denn niemand hat Farbenspiele mit weniger realem Stoff gegeben.

In wie starkem Gegensatz die englische Kunst zu der vorhergehenden des Rokoko steht, das ist in der Einleitung auseinandergesetzt worden Und der Text hat häufig darauf hingewiesen, wie vieles von dem Neuen, das ihre Meister brachten, in der Kunst der Folgezeit bis in unsere Gegenwart hinein zu finden ist.

Bleibt nur, wenn man ihre geschichtliche Bedeutung feststellen will, die Frage, ob die gleichzeitigen und späteren Maler des Kontinents dieses Neue von ihnen entlehnt oder selbständig gefunden haben.

Eine richtige Antwort auf diese Frage zu geben, sind wir noch nicht seit sehr langer Zeit imstande. Und sie ist vielleicht am besten von Deutschen zu geben, weil wir uns immer mehr um die Kunst der anderen gekümmert haben als die übrigen Völker. Wir hatten nun seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die entscheidenden Anregungen von Frankreich empfangen und begnügten uns lange damit, die Fäden, die von der modernen Malerei rückwärts führten, bis zu den Meistern von Barbizon oder höchstens bis Delacroix und Géricault zurück zu verfolgen. Das ist aber anders geworden, als wir, durch die heutige Kunst für gewisse Qualitäten empfänglicher geworden, die realistische deutsche Malerei der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entdeckten, die als wenig beachtete Unterströmung neben der monumentalen und historischen be-

ſtanden hatte und dann ganz und gar vergeſſen worden war. Ihre Anfänge führten in's achtzehnte Jahrhundert zurück. Sobald man aber anfing, ihrem Urſprung nachzuforſchen, wurde man von allen Kunſtſtädten nach dem Norden geführt, nach Hamburg, nach Dänemark und über dieſe Landſchaften hin an der Waſſerkante entlang nach England. Zuletzt, und durch dieſe Erfahrung erſt aufmerkſam gemacht, haben wir dann gefunden, daß auch unſere franzöſiſchen Anreger von England beeinflußt worden ſind, und daß die Fontainebleauer und vor ihnen ſchon Delacroix und Géricault ohne Conſtables Vorgang kaum zu denken ſind, von den Malern der Revolutionszeit gar nicht erſt zu reden.

Wunderbar iſt das weiter nicht. Wiſſen wir doch von jeher, daß England auf allen anderen Gebieten der Kultur vom achtzehnten Jahrhundert an wichtige Anregungen gegeben hat. Das Bewußtſein ſeiner freien Bürger ſpielte in der Politik ſeine Rolle und machte den Konſtitutionalismus zum Ideal Europas. Seine Lebensführung, durch Familienſinn und Naturgefühl beſtimmt, hat Rouſſeaus Ideen beeinflußt. Seine Tracht wurde die internationale der neuen Geſellſchaft. Sein natürlicher Park mit Tempeln, Ruinen und Hütten, erſetzte den regulierten Garten. Oſſianiſche Naturſchwärmerei befruchtete die deutſche Litteratur, Shakespeare und das bürgerliche Drama halfen unſere Bühne befreien, der engliſche Roman wurde das Vorbild für das Epos. Und alle dieſe Wirkungen ſetzten ſich in der franzöſiſchen Romantik fort.

Was aber in allen dieſen Dingen ſich offenbart, das iſt der rein erhaltene germaniſche Geiſt. Er hat zuerſt in den Niederlanden und in Deutſchland gewirkt, dann, als der furchtbare Krieg die deutſche Kultur vernichtet hatte, hatte er im ſiebzehnten Jahrhundert in Holland ſeine Zuflucht gefunden, und als die Hochflut romaniſchen Stilgefühls auch über Holland gekommen war, ſchließlich in England. Als die Menſchheit ihn wieder brauchte, iſt er von hier aus ſiegreich durch die Welt gezogen.

BERLIN. FRITZ STAHL.



Sir Joshua Reynolds

Mit Erlaubnis Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht des Fürsten zu Schaumburg-Lippe

WILHELM, GRAF ZU SCHAUMBURG-LIPPE



William Turner

MANSELL & Co., LONDON

PLUIE, VAPEUR ET VITESSE, CHEMINS DE FER DU GREAT WESTERN . . . . . .

REGEN, DAMPF UND SCHNELLIGKEIT, GREAT-WESTERN EISENBAHN

RAIN, STEAM AND SPEED, THE GREAT WESTERN RAILWAY



John Constable

MANSELL & Co., LONDON

LA FERME DE LA VALLÉE

DAS GEHÖFT IM TAL

THE VALLEY FARM



John Hoppner

MANSELL & Co., LONDON

LADY LOUISA MANNERS



Thomas Gainsborough MANSELL & Co., LONDON

COLONEL ST. LEGER

1782



Thomas Gainsborough ANNAN & SONS, GLASGOW

MRS. GRAHAM

Biographische Notizen.

Thomas Gainsborough wurde im Jahre 1727 in Sudbury in Suffolk geboren. Das Zeichentalent und die Zeichenfreude des jungen Thomas machten sich früh bemerkbar. So schickte man ihn mit fünfzehn Jahren nach London, wo er bei dem graziösen Franzosen Gravelot ein wenig von der Kupferstecherei, von dem derben Engländer Haymain die Elemente der Ölmalerei erlernte. Ein eigenes Atelier, das er eröffnete, wollte nicht gehen, und er kehrte nach drei Jahren schon in die Heimat zurück, in deren intimes Studium er sich hingebend vertiefte. Eine Heirat mit einem nicht unvermögenden Mädchen erlaubte ihm, hier und in Ipswich, wohin das junge Paar bald übersiedelte, die geliebte Landschafterei zu pflegen. Allmählich brachten ihn aber Aufträge dazu, auch das Bildnis zu pflegen, und einer seiner Gönner zog ihn schließlich gegen das Jahr 1760 aus der stillen Provinzstadt nach dem eleganten Modebade Bath. Dort kam er in Fühlung mit der aristokratischen Gesellschaft, zu deren Schilderer er berufen war. Offenbar durch die Jahre stiller Arbeit in Ipswich gut vorbereitet, lernte er auf den Schlössern seiner vornehmen Klienten die alten Ahnenbilder und besonders die Arbeiten des Van Dyck kennen, die seiner Kunst den letzten Schliff und den feinsten Duft gaben. Sein künstlerischer und materieller Erfolg war schnell entschieden und erlaubte ihm, ein frohes und genußreiches Leben zu führen, bei dem Schauspieler und Musiker ihm die liebsten Gefährten waren. Im Jahre 1768, als unter Reynolds die Royal Academy gegründet wurde, wurde Gainsborough ihr Mitglied. Im Jahre 1774 siedelte er nach London über, wo er die letzten vierzehn Jahre seines Lebens als anerkannte Größe neben Reynolds in einem glänzenden Haushalt verlebte. Er starb am 2. August 1788.

Joshua Reynolds wurde am 16. Juli 1723 in Plympton-Earl in Devonshire geboren. Seine frühe Liebe zur Kunst äußert sich darin, daß er zuerst nach Büchern über Perspektive und Malverfahren greift. Er macht auch nicht den Weg durch das Handwerk, sondern begibt sich neunzehnjährig, auch für das wissenschaftliche Studium vorbereitet, zu dem Porträtmaler Hudson in die Lehre, um gleich in die hohe Kunst einzutreten. Statt der verabredeten vier bleibt er aber nur zwei Jahre

in London, um dann, in handwerklichem Sinne fertig, in der Heimat sofort eine rege Portraitiertätigkeit zu beginnen. Er verfiel, wie das nicht anders möglich war, in den folgenden Jahren in eine recht handwerkliche und flüchtige, ganz provinziale Manier. Nur der Einfluß Rembrandts, der ihm durch den Maler Gandy vermittelt wird, rettet ihn auf ein etwas höheres Niveau. Zu seinem Glück wurde er aus diesem Leben herausgerissen. Ein vornehmer Offizier nimmt ihn auf eine Reise nach Afrika mit, und auf dem Rückwege kommt der Maler, im Jahre 1749, nach Rom. Der Anblick der Werke der alten Meister gab ihm ganz neue Begriffe von Kunst und zeigte seiner eingeschlummerten Energie ein hohes Ziel. Drei Jahre blieb er in Rom, wo er sein subtiles Studium der großen Maler auf Kolorit und Handwerk hin begann und zugleich durch Porträts seiner vornehmen Landsleute das eroberte Wissen anwendend sich ganz zu eigen machte. Als er mit neunundzwanzig Jahren nach England zurückkehrte, war er ein Meister seiner Kunst. Auch sein Erfolg trat sehr rasch ein. Sieben Jahre einer unerhörten Arbeit — und der Junggeselle kann ein großes Haus beziehen, es fürstlich herrichten und einen fürstlichen Haushalt führen. Im Jahre 1768 wurde er Präsident der neu gegründeten Royal Academy und im Jahre darauf geadelt. Am 23. Februar 1792 ist Reynolds gestorben. Seine Stellung war bis zuletzt unerschüttert, sein Begräbnis in der Paulskirche ein nationales Ereignis.

George Romney (geboren am 15. Dezember 1734 in Lancashire, gestorben am 15. November 1802 in Kendal) hat nach einer schweren Jugend als Dreißigjähriger London fast von einem Tag auf den anderen erobert. Aus der Provinz gekommen und ohne Beziehungen, stand er plötzlich als vollgiltiger Rivale neben Reynolds und Gainsborough. In späteren Jahren war die Lady Hamilton das Modell, das ihn zu immer neuen Porträts und Allegorien begeisterte. Sein Ruhm dauerte dreißig Jahre. Dann ging er krank nach seiner Heimat und zu seiner einst verlassenen Frau zurück, verfiel in Irrsinn und starb im 68. Jahre seines Lebens.

John Hoppner (geboren am 4. April 1758 in London, Whitechapel, gestorben am 23. Januar 1810 ebendort) war ein Schüler der Londoner Akademie und ein Nachfolger des Reynolds.



William Owen BRAUN & Co., DORNACH

PORTRAIT DE LA FEMME ET DE LA SŒUR DE L'ARTISTE . . . . .

PORTRÄT DER GEMAHLIN UND DER SCHWESTER DES KÜNSTLERS

PORTRAIT OF THE WIFE AND SISTER OF THE ARTIST . . . .



Thomas Gainsborough MANSELL & Co., LONDON

MRS. SHERIDAN AND MRS. TICKELL



William Beechey MANSELL & Co., LONDON

MRS. SIDDONS



Sir Joshua Reynolds

ENFANT À LA POUPÉE KIND MIT DER PUPPE CHILD WITH THE DOLL

Henry Raeburn wurde am 4. März 1756 in Stockbridge bei Edinburg in Schottland geboren. Er begann ſeine künſtleriſche Tätigkeit als Goldſchmied, betrieb dann die damals beliebte Miniaturmalerei und wandte ſich erſt ſpäter der Bildnismalerei in großem Format und in Öl zu. Durch eine günſtige Heirat wirtſchaftlich geſichert, ſuchte der Zweiundzwanzigjährige eine weitere Ausbildung zunächſt in London und dann, durch Sir Joshua beraten, auf Reiſen in Italien. Nach zweijährigem Aufenthalt in dieſem Lande kehrte er in ſeine ſchottiſche Heimat zurück und entwickelte unter dem Einfluß ihrer beſonderen Atmoſphäre ſeinen maleriſchen Ton. Er war in Edinburgh unbeſtritten der erſte Maler. Alle Ehren fielen ihm zu; im Jahre 1822 wurde er wie ſeine engliſchen Rivalen geadelt. Er ſtarb am 8. Juli 1823.

Thomas Lawrence wurde am 4. Mai 1769 in Briſtol geboren. Aus ärmlichen Anfängen heraus gewann er ſehr ſchnell Ruf und durfte mit zweiundzwanzig Jahren Reynolds als Hofmaler ablöſen. Er wurde geadelt und ſtarb als Präſident der Akademie am 7. Januar 1830.

John Constable wurde am 11. Juni 1776 in Eaſt Bergholt in Suffolk geboren. Erſt im dreiundzwanzigſten Jahre ſetzte er es durch, daß er Maler werden durfte, und kam zu ſeiner Ausbildung nach London auf die Akademie. Seine wichtigſte Tätigkeit begann, als er ſich im Jahre 1820 in Hampstead niederließ und hier in fortwährender Fühlung mit der Natur lebte, mitten in dieſer engliſchen Landſchaft, die ihn zu einem eigenen Maler gemacht hat. Er ſtarb am 30. März 1837.

William Turner wurde am 23. April 1775 in London als Sohn eines Friſeurs geboren. Als Architekturmaler und Topograph ausgebildet, entdeckte er auf beruflichen Reiſen in England das Leben der Atmoſphäre, das ihn vollſtändig gefangen nahm und der einzige Gegenſtand ſeiner Kunſt wurde. Er gewann alle Ehren und hinterließ 100 Bilder und 19000 Aquarelle der National-Galery, um ſich die einzig erſtrebte zu ſichern, daß einige ſeiner Werke neben den Werken Lorrains hängen ſollten. Er ſtarb am 19. Dezember 1851.

BILDER-VERZEICHNIS